

DENKMÄLER
DEUTSCHER
T O N K U N S T

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION
UNTER LEITUNG DES WIRKL. GEH. RATES
DR. THEOL. UND PHIL. FREIHERRN VON LILIENCRON

VIERZEHNTER BAND



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1903





DENKMÄLER
DEUTSCHER
T O N K U N S T

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION
UNTER LEITUNG DES WIRKL. GEH. RATES
DR. THEOL. UND PHIL. FREIHERRN VON LILIENCRON

VIERZEHNTER BAND

DIETRICH BUXTEHUDE
ABENDMUSIKEN UND KIRCHENKANTATEN



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1903

DIETRICH BUXTEHUDE

ABENDMUSIKEN

UND

KIRCHENKANTATEN

HERAUSGEGEBEN

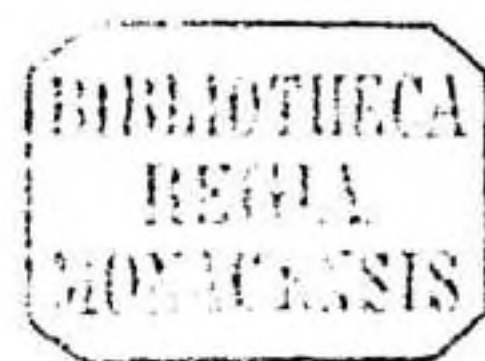
VON

MAX SEIFFERT



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1903



VORWORT.

Die Entwicklung der norddeutschen Kirchenkantate im 17. Jahrhundert, von welcher ich in vorausgegangenen Bänden (III und VI) einige Hauptstufen bezeichnen durfte, führe ich mit der Auswahl von Werken Buxtehudes im vorliegenden Bande zu ihrem bedeutungsvollsten Höhepunkt, bis zu Seb. Bach heran. Die Zahl der hier veröffentlichten Kirchenkompositionen Buxtehudes repräsentiert ja freilich nur einen ganz verschwindenden Teil der überreichen Fülle, die uns in Wahrheit erhalten ist: ergeben doch die Bestände der Bibliotheken zu Upsala, Lübeck, Berlin, Wolfenbüttel und Brüssel fast 150 Kantaten¹⁾. Trotzdem wage ich zu hoffen, daß diese beschränkte Auswahl, weil sie nicht durch den Zufall planlosen Zugreifens bestimmt, vielmehr aus sorgfältiger Prüfung des gesamten Materiales hervorgegangen ist, zu erfüllen vermag, was man billigerweise von ihr verlangen darf.

Für alle Gebiete der Musik war das 17. Jahrhundert eine Zeit der Umwälzung und des Fortschritts auf neuen Bahnen. Die evangelische Kirchenmusik insonderheit erhielt ihr neues Gepräge nicht allein durch die gewaltige Machtstellung, die der Orgel im Gottesdienst nach und nach eingeräumt wurde²⁾, sondern vornehmlich auch durch den überraschenden Aufschwung, den die Chormusik nahm³⁾. Der letztere vollzog sich nach zwei Richtungen hin, textlich wie musikalisch. Im 16. Jahrhundert deckten Bibelsprüche und lateinische Hymnen den Textbedarf der Tonsetzer vollkommen; daneben gewinnen aber im 17. Jahrhundert das Chorallied der Gemeinde und die freie geistliche Paraphrase des Bibelworts in strophischer Form völlige Gleichberechtigung. Je nach Gelegenheit und Geschmack beschränkt man sich für die Komposition auf das einzelne oder kombiniert alles. Die alte Zeit stand unter der Herrschaft der Motette, Messe und Passion. Die neue Zeit sieht neben diesem allmählich erlassenden Dreigestirn leuchtend aufgehen die an Abarten reiche italienische Form des Kirchenkonzerts und die Choralbearbeitung, welche zu der ihr ursprünglichen Variationsform sowohl vom Konzert wie von der Orgel her neue Gestaltungen hinzu entlehnt. Und Hand in Hand mit beiden entfaltet die Instrumentalmusik, früher nur eine untergeordnete, sekundäre Rolle spielend, jetzt aber dem Gesang ebenbürtig, ihre Kraft und ihren Glanz. Am stetigsten und intensivsten pflegte diese neue Kunst der Norden Deutschlands, wo in erster Generation Sweelincks direkte Schüler, in zweiter die auf ihnen fußenden Hauptschüler Schützens die musikalische Führung hatten. Die einzelnen Errungenschaften dieser Meister zu neuer Einheit verschmelzend, krönt schließlich Buxtehude den Entwicklungsverlauf des ganzen Jahrhunderts mit seinen Abendmusiken. Es war eine geschichtliche Notwendigkeit, daß Seb. Bach, der Vollender der evangelischen Kirchenkantate, am Anfange seiner Mission nach Lübeck zu Buxtehude pilgerte, über den neuen künstlerischen Offenbarungen hier Amt und Pflichten, Zeit und Raum vergessend.

¹⁾ Ihr genaues Verzeichnis von C. Stiehls Hand siehe Monatshefte f. M. Bd. 21, S. 4 ff.

²⁾ G. Rietschel, Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrh.; Leipzig 1893.

³⁾ R. von Liliencron, Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523 bis 1700; Schleswig 1893.

So skizzenhaft in diesen Sätzen die historische Entwicklung der Kirchenkantate des 17. Jahrhunderts und Buxtehudes Stellung in ihr auch angedeutet ist, so klar ist dadurch doch die Richtung gewiesen, die der Herausgeber bei seinem Gange durch die volle Schatzkammer Buxtehudeschen Schaffens im Auge behalten mußte, um diejenigen Wertstücke sicher zu finden, die in dem einzigen, Buxtehude gewidmeten Denkmälerbande nicht fehlen durften. Auf der einen Seite mußten unberücksichtigt bleiben alle Werke, in denen sich die Formentypen, welche wir von Weckmann, Bernhard und Tunder her längst kennen, nur einfach wiederholt hätten, um so mehr, als diese Parallele schon genügend durch frühere Veröffentlichungen Eitners¹⁾ gekennzeichnet ist. Auf der anderen Seite blieben die Stücke mit lateinischen Texten unberührt, weil ihre musikgeschichtliche Bedeutung größtenteils mehr nach rückwärts als vorwärts gelegen ist und sie eben des Textes wegen einer Wiederbelebung in unserer Zeit nicht entgegenkommen. Erst nachdem so die größten Massen durchgesehen waren, fanden sich die Werke zusammen, welche für die Auswahl dieses Bandes in Betracht kommen mußten. Sie sind es, die auf die bedeutsamste Strecke von Buxtehudes künstlerischem Lebenswege ein helles Licht werfen, von dem Punkte an, wo Buxtehude die Bahn seiner Vorgänger verläßt, bis dahin, wo der junge Bach die seinige kreuzt.

Zuerst nehmen da die sogenannten Abendmusiken²⁾ unser Interesse gefangen durch die überraschende Mannigfaltigkeit in der Kombination aller Kantatenelemente, die, soweit ich urteilen kann, noch bei keinem der Meister vor Buxtehude zu finden ist und in der gerade die Hauptanziehungskraft für Bach gelegen haben muß. Erhalten ist zwar kein einziger vollständiger Zyklus der Abendmusiken, die sich über fünf Sonntage erstreckten; aber immerhin kennen wir drei Werke, bei denen eine Beziehung auf die Abendmusiken möglicherweise, und vier, bei denen sie sicher vorliegt. Sie alle im Neudruck vorzulegen, dazu hätte der verfügbare Raum nicht entfernt ausgereicht; so durfte sich der Band auf zwei der charakteristischsten Beispiele dieser Gattung beschränken; es sind die beiden Abendmusiken Nr. 2 »Eins bitte ich vom Herrn« und Nr. 6 »Ihr lieben Christen, freut euch nun«.

In einer Reihe mit diesen Werken steht eine kleine Anzahl von Kirchenkantaten, in denen sich das ganze Wesen der Abendmusiken so getreu widerspiegelt, daß man sie auf den ersten Blick zu diesen rechnen möchte, stünde dem nicht die anderweitige liturgische Bestimmung im Wege. Eben weil sie mit den Abendmusiken die eigentliche Brücke bilden zu Bachs Kantatengestalt, mußten sie in unserm Bande den breitesten Raum einnehmen. Als Vertreter dieser Gattung stehen hier Nr. 3 »Alles, was ihr tut«, Nr. 4 »Gott hilf mir« und Nr. 5 »Wo soll ich fliehen hin«.

Während es die Aufgabe der namhaft gemachten Kompositionen ist, die Fundamente für die kunstgeschichtliche Stellung Bachs zu vertiefen, sollen die wenigen Nummern, die daneben noch Platz finden konnten, dazu dienen, einige andere bemerkenswerte Züge Buxtehudes festzuhalten, die ihn von seinen Vorgängern unterscheiden.

Die erhaltenen Abendmusiken sind, wie schon gesagt wurde, eigentlich nur selbständige einzelne Teile. Wie die Musik eines ganzen Zyklus beschaffen war, davon können wir uns nur mittelbar ein Bild machen durch die nähere Betrachtung eines Textbuches von der »Hochzeit des Lammes«, die 1678 an zwei Sonntagen aufgeführt wurde. Neben den anderen Formen fallen hier besonders die langen Strecken lebhaft hin und her geführten Dialoges auf. Die Dialogform, die H. Schütz mit seinen Symphoniae sacrae in Deutschland heimisch gemacht hatte, war bei seinen Schülern, namentlich im Schoß des Hamburger Collegium musicum, fast schon zu einem regelrechten Oratorium ausgewachsen, und man verstand sich hier vortrefflich darauf, verschiedene Personen musikalisch-dramatisch gegensätzlich zu charakterisieren. Scharf davon abstechend ist die Art und Weise, wie Buxtehude in Nr. 1 »Herr, ich lasse dich nicht« den Kampf Jakobs mit dem Engel an der Furt

¹⁾ Der Beilagenband zu den Monatsheften f. M. 1884—86 enthält S. 160 ff. von Buxtehude die drei Kantaten: »Auf! Saiten, auf!«, »Nun freut euch, ihr Frommen« und »Dixit Dominus«.

²⁾ Den Versuch, ihr Wesen genauer, als es bisher geschehen, zu analysieren, macht der Aufsatz »Buxtehude — Händel — Bach« im Jahrbuch Peters für 1902; Leipzig 1903.

schildert. Er setzt wohl dazu an, beide Personen durch verschiedenartige Instrumentenbegleitung dramatisch zu beleben, vermag aber die Charakteristik nicht durchzuführen; er fällt sehr bald in den gewöhnlichen Konzertstil zurück und verfehlt durchaus die musikdramatische Spannung. Es hat fast den Anschein, als ob Buxtehude dem schnell fortschreitenden Opernrecitativ fernstand; sein gänzlichliches Fehlen in der genannten Abendmusik zu Gunsten dieser Dialogbehandlung würde musikalisch eine Schwäche bedeuten.

Choralliedertexte gebrauchten die älteren Meister, soviel ich sehen kann, immer nur in Verbindung mit der dazu gehörigen Melodie. In Nr. 7 »Wachet auf, ruft uns die Stimme« geht Buxtehude einen Schritt weiter; er benutzt nur den Anfang der ersten Melodiezeile motivisch, im übrigen ist alles freie Erfindung.

An letzter Stelle teile ich ein Alleluja mit, den Schlußsatz einer größeren Kantate. In der Wucht und Gewalt dieses Stückes, das am Ende ciaconenartig ausläuft, sind wieder einmal Händelsche Züge in frappanter Deutlichkeit vorgebildet.



KRITISCHE BEMERKUNGEN.

1. Herr, ich lasse dich nicht.

Vorlage: geschriebene Stimmen in Upsala; von der Generalbaßstimme ist die eine Blatthälfte abhanden gekommen. — Der Text ist 1. Mose 32, 26—29 entnommen.

2. Eins bitte ich vom Herrn.

Vorlage: geschriebene Stimmen in Upsala. Dem Eingangs- und ad libitum Schlußchor liegt Psalm 27, 4 zugrunde. — Der Text des in der Aria behandelten Liedes, welches deutlich auf die Verwendung des Stückes in einer Advents-Abendmusik hinweist, hat Chr. Weselovius zum Verfasser (siehe Joh. Zahn, Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, Bd. II 3967, nach einem Nürnbergischen Gesangbuch von 1676, mit Melodie von Heinr. Schwemmer).

3. Alles, was ihr tut mit Worten oder mit Werken.

Vorlagen: geschriebene Stimmen in Upsala, Partitur in der Kgl. Bibliothek zu Berlin, Tabulatur auf der Stadtbibliothek in Lübeck. — Der Spruch des Eingangschors (Kolosser 3, 17) bildet den Schluß der Epistel zum 5. Sonntag nach Epiphania. Eine Quelle des darauf folgenden Strophenliedes habe ich nicht finden können. Das Baßsolo intoniert dann Psalm 37, 4, nach ihm der Sopran Strophe 6 des Chorals »Aus meines Herzens Grunde«, worauf der Chor die Schlußstrophe absingt. Man beachte die Abweichung des Schluß-Tutti vom Einleitungssatz. Vgl. Ph. Spitta, J. S. Bach I S. 291.

4. Gott, hilf mir.

Vorlage: geschriebene Stimmen in Upsala. — Text des ersten großen Baß-Ariosos: Psalm 69, 2—3, des folgenden Chorsatzes: Jesaias 43, 1—3, des wieder einsetzenden Basses: Psalm 130, 7. Als Text des folgenden Satzes dient Strophe 7 des Choralliedes »Durch Adams Fall«; der Chor liefert die Figuration zu der von allen Violinen und Bratschen unisono als Cantus firmus intonierten Choralmelodie. Die drei Strophen der Aria sind wieder unbekannten Ursprungs. Der Schlußchor über Psalm 130, 7—8 erweitert das musikalische Motiv des zweiten Baßsolos. Eine bestimmte liturgische Stellung ist der Kantate nicht zugewiesen; ich würde sie für Sexagesimä oder den 18. Sonntag nach Trinitatis als passend erachten.

5. Wo soll ich fliehen hin.

Vorlage: Tabulatur der Lübecker Stadtbibliothek. — Der ersten vom Sopran vorgetragenen Strophe des gleichnamigen Chorals folgt ein Baß-Arioso über Matth. 11, 28—30, wonach der Sopran in gleicher Bearbeitung die zweite Strophe singen soll. Ihm antwortet der Baß mit einer Textkombination von Hesekiel 33, 11 und Matth. 7, 7. Das Bild der Himmelspforte wird von der dreistrophigen Tenor-Aria, wiederum unbekannten Ursprungs, weiter ausgemalt. Alsdann singt der Sopran die 6. Strophe des Liedes »O Jesu Christ, du höchstes Gut« zur Melodie des Chorals »Nun laßt uns den Leib begraben«; ebenso macht es der Schlußchor mit der 8. Strophe, nur verbrämt er die Melodie mehr. Vgl. Spitta a. a. O. S. 300.

6. Ihr lieben Christen, freut euch nun.

Vorlage: Tabulatur der Lübecker Stadtbibliothek. — Der ersten Strophe des Chorals, vom Sopran gesungen, folgt ein Chor über Ep. Judä 14—15. Im Baß-Arioso antwortet Jesus mit Off. Johannis 22, 12. Der Text des Terzetts ist wieder einer mir unbekannten geistlichen Dichtung entnommen. Der dem Amen beider Soprane folgende Chorsatz hat die Schlußstrophe des Anfangschorals als Text; die Melodie wird nur motivisch benutzt, nicht als cantus firmus. Die Berührung dieser Kantate mit dem Evangelium des 2. Adventssonntags von der Wiederkunft Christi ist klar ersichtlich. Der Reichtum der aufgewendeten musikalischen Mittel kennzeichnet das Stück als Abendmusik. Vgl. Spitta a. a. O. S. 295.

7. Wachet auf, ruft uns die Stimme.

Vorlage: Partitur der Kgl. Bibliothek zu Berlin. — Freie Komposition über das Chorallied; nur die erste Zeile der Melodie erscheint motivisch benutzt.

8. Alleluja.

Schlußsatz der Kantate »Heut triumphieret Gottes Sohn«; Partitur in der Berliner Bibliothek.

Berlin, im Oktober 1903.

Max Seiffert.

INHALT.

	Seite
1. Herr, ich lasse dich nicht. Dialog für Baß und Tenor mit 5 Instrumenten	I
2. Eins bitte ich vom Herrn. Abendmusik für den 25. Sonntag n. Trin.	15
3. Alles was ihr tut mit Worten oder mit Werken. Kantate für 4 Stimmen und 5 Instrumente.	39
4. Gott hilf mir. Kantate für 6 Stimmen und 5 Instrumente	57
5. Wo soll ich fliehen hin. Kantate für 4 Stimmen und 5 Instrumente.	85
6. Ihr lieben Christen, freut euch nun. Abendmusik für den 2. Advent	107
7. Wachet auf, ruft uns die Stimme. Corale concertato für 3 Stimmen	139
8. Alleluja für 5 Stimmen und 7 Instrumente	167
